

Множествена естетика в музиката на постмодерността Минимализъм и процесна музика

Георги Арnaudов

Пътищата на развитие на постмодернизма и неговата *изразност* при танца и архитектурата, при живописата, скулптурата и другите изкуства, включително и музиката, са вървели понякога в различни посоки. Според известния американски философ Ноел Карол¹ понятието постмодернизъм функционира като *маркер за исторически стил*², като естествено е да се приеме, че това *функциониране* е различно при различните изкуства. Функционирането на посочения *стилов маркер* се осъществява в началото на основата на разнообразни реакции, становища или позиции, отношения или интерпретации/ре-интерпретации на поставяните от модернизма парадигми. И докато „...постмодерният танц поне е имал аспирации да бъде част от модернизма (и в определена степен своего рода минимализъм), модернизмът и минимализмът могат да се приемат като предполагаеми антитези на постмодерната скулптура и живопис (или архитектура – бел. моя). Или за да изкажем тази усложнена теза по друг начин, постмодерният танц бе бунт срещу модерния танц в посока към модернизъм (и минимализъм), докато постмодерната живопис (скулптура и фотография) бяха антимодернистки и антиминималистични“³.

Става ясно, че в отделните области на артистичната дейност терминът постмодернизъм функционира един път като *времеви* и втори път като *културно исторически, стилов маркер*, който съответните среди приемат и подкрепят и в който съответно живеят, мислят и сътворяват своето културно битие. *Времеви маркер*, осъзнаващ възникването на *новостта* в мисленето и изразността, или по-точно, определящ това *кога* и *спрямо какво* се проявява новото осмисляне – а спрямо него се отнасят и смислите на „след“, „обратно на“ „анти“ или „ре-“. *Културноисторически, стилов маркер*, изразен в многообразните реакции, позиции и отношения и произхождащите от това пътища на интерпретации/ре-интерпретации на поставяните от модернизма парадигми – или по-точно маркер, определящ *начина* (как), по който функционира тази нова *изразност*.

Важно е обаче да се отчете, че т.нар. времеви маркери функционират *локално*, възникват асинхронно в зависимост от специфичните *практики* в отдел-

ните изкуства и разликите в белезите на тяхната модерност, и то чрез различното назоваване и тълкуване на отделните ре-интерпретиращи модерността модели. Те работят дотолкова разделено в различните *културни среди*, че опитите за конструиране на общовалидна за всички изкуства *постмодерна концепция* биха довели до пълна неопределеност, която ще размие границите между модерността и постмодерността и ще замъгли локалните практики, идеи и модели.

Осъзната на нивото на функционирането на посочената нова *изразност* в контекста на нова *обща среда*, такава възможна обща концепция според Ноел Карол би могла да бъде разгледана от философска и естетическа гледна точка, или още по-нататък, по Фостър⁴ – на нивото на концептуалните взаимоотношения между практиките в културата и тези в науката или политиките⁵. Науката – разбирана като *начин на мислене*, политиката, осъзнавана като *линия на поведение* и културата, разбирана като *способ на изразяване*. Ще си позволя да назова изразността на гореспоменатото *ниво* на концептуални взаимоотношения между различните практики **множествена естетика на постмодерността** при възможно определяне на стилистиката на епохата.

Необозримата множественост на параметрите на тази изразност – резултат от *тълкуванията на всекидневната практика* като неподредеността, множественото кодиране, многозначността, многоезичието, многостилието, преодоляването на прегради и предели и т.н. са се оказали живителни сокове за капсулираните и закърнели в многовековните идеи и дух на европейската *middle-earth*⁶ изкуство и култура, сокове, които са породили и големите предизвикателства на епохата. Или по Лиотар можем да приемем, че „постмодерното“ е недоверие в традиционните, натрупвани с векове метаразкази. Те са се „...разпръснали на множество късчета от езикови-повествователни елементи, както и от денотативни, предписателни, описателни и т.н., като всеки от тях носи в себе си и прагматични валентности *suī generis*“⁷. И още, *постмодерното* „...изостря нашата чувствителност към различията и засилва способността ни да понасяме несъизмеримото“⁸.

А всичко казано по този начин ни отвежда пак към борхесианското „вечно завръщане“, към вселенската Вавилонска библиотека⁹, пак отново и отново към *мита*. Мита [μύθος – реч, мисъл, разказ] с цялата си многозначителност, двойственост, с различността си, със съществуващите взаимно изключващи се чувства, мисли, гледни точки и присъщото му многоезичие. Митът, видян като при Ницше, при Борхес или при Броч. Така разгледана, парадигмата на постмодернизма никак не е нова, тя се е случвала безброй пъти, в различни епохи и на различни места – достатъчно е да споменем гръцката античност, културата на римската империя или Ренесанса. В такъв план е и идеята на Лиотар, че „една творба може да стане модерна, само ако преди това е била постмодерна. Разбран по този начин, постмодернизмът не е край на модернизма, а неговото зараждане, и това състояние е константно“¹⁰.

Като може би най-ярки примери на комплексно мислене от гледна точка на гореспоменатата множествена изразност на постмодерността след-

ва да се подчертаят станалите вече христоматийни резултати на творческо сътрудничество на различни творчески екипи. Такива са Годфри Реджо, Филип Глас и Рон Фрике с трилогията *Катси*¹¹ – кинематографичен шедевър с ярко антивоенно, социално и екологично послание, на Джон Адамс и Питър Селърс – дала като резултат примери като *Никсън в Китай* 1987, *Смъртта на Клингхофер* 1991 и *Доктор Атомик* 2005 – и трите творби с ярки антивоенни и социално политически послания, естетските игри на Майкъл Ниймън и Питър Грийнауей в *Книгите на Просперо* 1991, както и не на последно място Стив Райш¹² и Берил Корот в *The Cave* (Пещерата) 1993, творба, осъществяваща синтез между музика, визуални изкуства, кинетично изкуство, социология и политика, изградената в същия план на мислене *Different Trains* 1988 или ранната, оставаща като образец за начален постмодернизъм (по Крамер) и мултикултурално послание *Tehillim* (Книга на Псалмите) от 1981.

За отличителна черта на творчеството, основополагаща тенденция и „запазена марка“ на автори като Стив Райш, Филип Глас и Джон Адамс в САЩ или Майкъл Ниймън и Гевин Брайърс в Англия, се приема музикалният минимализъм. Терминът е придобил достатъчно популярност даже и отвъд професионалните среди, граничеща с комерсиална употреба в сферата на добре развиващия се пазар на посланията и бизнес на културни проекти. Следва да се отбележи обаче, че именно един от най-ярките му ежедневно обговаряни представители – Стив Райш, го отрича яростно и приема термина като валиден само за един начален етап, обхващащ периода до края на 60-те, при развиването му по-късно в творчеството му в така наречената процесна музика (process music), един далеч по-рядко употребяван у нас термин, въведен вот Майкъл Ниймън през 1974 в неговата „Експерименталната музика. Кейдж и отвъд...“¹³.

Счита се, че музикалният минимализъм (Minimal music) като термин, заимстван от визуалните изкуства¹⁴, описва композиционен стил, характерен с умишлено опростен ритмичен, мелодичен и хармоничен език, разпространен в САЩ и Великобритания след 60-те години на XX век. Според Оксфордската енциклопедия това е: „Тенденция в музикалното творчество от началото на 60-те години, при която кратки мелодични и ритмични фрагменти се повтарят в постоянно изменящи се модели, най-често в опростен хармоничен контекст. Репетитивни модели от индийската и други неевропейски култури са оказали основно влияние на много минималистични композитори, като Стив Райш и Филип Глас“¹⁵. Такова е общо взето определението, което бихме намерили по страниците на всеки подобен музикален речник. По-нататък ще прочетем, че основните му характеристики са *репетитивността, стазиса* – подчертано *консонантният хармоничен* рисунък и най-накрая – неизменната *регулярна пулсация* на звуковите структури.

За пръв път терминът „минималистична музика“ се появява през 1968 г. в есе на Майкъл Ниймън, озаглавено „Minimal Music“ и публикувано в британското списание *The Spectator*¹⁶ за британския му колега Корнелиус Кардио по повод творбата му *The Great digest*¹⁷ и то - обговаряйки използваните от

него големи пластове от статична, импровизирана музикална маса. Терминът може да бъде приписан и на композитора Том Джонсън, който пръв го използва¹⁸ по отношение на Стив Райш, Ла Монте Йънг и Хаим Палестин¹⁹ и се самоидентифицира като родоначалник на идеята няколко години по-късно в *The Village Voice*²⁰, където публикува като музикален колумнист. Пак той дава и едно от първите описания на минимализма „по подразбиране“: *„Идеята на минимализма е далеч по-широка от това, което хората разбират. Тя включва по дефиниция всяка музика, която работи с ограничена или минимална по количество звукова материя“*²¹. Тази идея (по Джонсън) се съдържа и в отказа от какъвто и да било намек за развитие или динамизиране на музикалната материя, а оттук и в несъмненото желание за все по-голямо потапяне във вселената на звука, взет като автентична природна същност, звукът създаден преди нас и съществуващ извън нас – звука взет като своего рода „сетиво“ на *безкрайността* и вечността. Идеи, на които по-късно Глас и Райш възразяват достатъчно аргументирано, и то най-вече по отношение на динамизирането и организирането на музикалната тъкан, излизането ѝ от полето на модалната статика²² и поемането в новата посока на процесното мислене. Прави впечатление, че от края на 60-те в музиката терминът е приет *по подразбиране*, така както вече е утвърден в другите изкуства (визуални и архитектура), и то без особени коментари и полемики, като изпитан етикет, въпреки възможността за други терминологични решения. Така например Джонатан Бърнард²³ коментира възможни предложения като: „phase-shifting“ (променящи се фази), „repetitive“ (репетитивна), „systemic“ (органична), „trance“ (транс), „process“ (процесна) при възможните тълкувания на минималистичната живопис от 60-те с термини като: „structural painting“, „geometric painting“, „new painting“ и др. Към последната възможност по Бърнард, а именно *процесната музика*, термин въведен от Нилан и предпочитан от Райш, ще се върна малко по-долу.

Приема се, че първоначалната среда на зараждането на минимализма в музиката е в Калифорния в лицето на Тери Райли и Ла Монте Йънг – и двамата алумни на Калифорнийския университет, Бъркли, а от друга – най-често цитираната, в *манхатънските* арт-пространства – частни или публични галерии или мултидисциплинарни центрове. Сред най-известните е основаната през 1971 г. от Стейна и Уди Васулка²⁴ „The Kitchen“ – място, където се проявяват основни имена на съвременното изкуство като Филип Глас, Лори Андерсън, Джон Моран, Дейвид Бърн, Мередит Монк, Стив Райш, Питър Гринауей или Брайън Ено. Съществен факт е, че голяма част от първите представяния на минималистичната музика се *случват* в пространства, свързани с живописта, скулптурата или визуалните изкуства, в резултат на сътрудничества като тези на Ла Монте Йънг и Робърт Морис, концертите на Стив Райш в Whitney Museum в Ню Йорк от 1969 г. или на Филип Глас и Ричард Сера²⁵.

По принцип минимализмът в музиката споделя основните характеристики на минимализма във визуалните изкуства или архитектурата – *редуцирането* на артистичния материал до неговото най-съществено ядро от

елементи, *изчистеността* на рисунъка, усещането за пространство и най-вече *формалната регулярност*. Изчистен от метафората и интелектуалната абстракция, той се доближава по-скоро до основните принципи на съзерцателността на далекоизточното изкуство, макар специално в музиката да се оттласква съществено от дзен-идеите на Кейдж²⁶. И ако при Йънг основата на мисълта се състои от дълги монотонни пластове от звуци, то при Райли тя преминава в техниката на взаимно сглобяемите елементи, организиращи масивни пулсиращи конструкции. Ако при Глас търсенията са в полето на адитивните и субтрактивни процеси във фактурата и в изграждането на масивните блокове от репетитивни структури, то Райш от своя страна насочва усилията си към разработването на „постепенно видоизменящите се взаимоотношения“ в тъканта в резултат на контрапунктично съпоставяне, противопоставяне или наслагване на различни модулни структури.

Джонатан Бърнард, изследвайки минимализма и връзките на пластичните изкуства с музиката, очертава и едни от основните стратегии и концепции на естетиката на това течение, които лесно биха могли да бъдат тълкувани и в музикален план:

„(1) минимизирането, шансът и случайността; (2) подчертаването на повърхността на творбата, посредством абсолютно еднородното нанасяне на цвета – като че ли идеалът е в индустриалното нанасяне на цветовете – или чрез други техники, резултатът на които е изключително равен, „машинен“ завършък; (3) съсредоточаване върху цялото, отколкото върху неговите части – тоест върху систематизирането, вместо върху структурирането – и съпътстващо намаляване на броя на елементите...“²⁷.

Ще разгледаме по-обстойно проявленията на тези три основни естетически концепции в музиката.

По отношение на случайността и порядъка, и връзката с практиките на абстрактния експресионизъм, Джуд дава следните определения: „Полък и всички около него символизират случайността; но сега би било по-добре да стигнем до очакваното заключение – няма защо да подражаваме на случайността. Използвайте една опростена форма, която не изглежда нито като порядък или безпорядък. Ние приемаме, че светът е изграден на деветдесет процента върху шанса и случайността. ... Вземете една проста форма – например кутия, – тя вече създава ред, но не редът е преобладаващото ѝ качество. Колкото повече части има едно нещо, толкова по-голямо значение придобива порядъкът, докато най-накрая редът става по-важен от всичко друго“²⁸.

Подобно ново осмисляне и създаване на нови процедури и стратегии на музикално мислене, различно от естетиката и процедурите на шансовите операции при Кейдж или контролирания им вариант при Фелдман, макар и в посока, различна от тази при Стела и Джуд, може да бъде търсено и във фасетъчната техника на автори като Тери Райли, Ла Монте Йънг или в ранния Райш. Такава е техниката на контролираната алеаторика от типа „стабилни структури – мобилна форма“ в In C – 1964 на Тери Райли. Творба, в която всич-

ките 53 фасетъчно разпределени мотиви-фрази са даденост в определения им ред, при единствена възможна според автора свобода е в мобилния избор на броя изпълнители. В „Ръководство за изпълнителите“ са дадени подробни указания за изпълнение. Изпълнителите следва да свирят по партитурата, която съдържа представените от автора 53 мелодични модела. Броят и видът на инструментите (включително глас, който би могъл да изпълнява моделите с различни гласни или съгласни) е произволен. При всяко положение по изискване на автора минималната бройка изпълнители следва да бъде 35 души. Моделите се изпълняват последователно, така както е указано в партитурата, като изпълнителите имат свободата да определят колко пъти да изпълнят всеки мотив, преди да преминат към следващия. Най-често творбата е интерпретирана със задържане на мотив не по-дълго от 45-90 секунди. Независимо от формално алеаторната конструкция, по хоризонтал звуковият резултат напомня машинен рисунък и създава впечатление по-скоро за строго контролиран, дори до френетичност порядък.

in C.

53 numbered melodic motifs (1-53) are displayed on a grand staff, illustrating the compositional structure of the piece.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

Пример 1. Тери Райли In C²⁹

Подобно на Райли, макар и в далеч по-контролиран вид могат да бъдат тълкувани и *Reed Phase* 1966 за саксофон и лента, *Violin Phase* и *Piano Phase* 1967 или *Clapping Music* 1972 на Райш. Фаза-циклите са творби, изградени на принципа на фазирането – въведен от Райш, при който две или повече идентични мелодични линии изпълняват в постоянно, непроменливо, но различно за всяка една *темпо*, кратки, репетитивни фрази. В резултат на различно протичащия темпоритъм началният унисон, започва постепенно да се размества във времето по вертикал до достигането на максимално ритмично и мелодично разминаване на идентичните единици. Според Кейт Потър³⁰ идеи, подобни на фазирането при Райш, могат да бъдат намерени още в края на 50-те в различни творби на Фелдман, като *Piece for Four Pianos* – 1957 – свободен, разплитащ се в безкрайността канон, или в редуktivната, минимализираща техника на Кристиан Волф като в Триото за флейта, кларинет и цигулка от 1951, състоящо се само от три ноти. При Райш идеята за фазирането възниква през 1965 г. по време на работата върху *It's Gonna Rain* 1965³¹. „.....аз открих, че най-интересните музикални съчетания се получаваха в резултат на простото вертикално подреждане на луповете в унисон и като оставях постепенно техния синхрон да се нарушава. ...Това беше неспирен, продължаващ, непрекъснат музикален процес“³².

Второто възможно тълкуване (по Бернард) на основните стратегии и концепции на естетиката при пластичните изкуства, а именно създаването на равни *пластови пространства* по картините/скулптурите с равномерно като че *машинно* нанесени цветове както при Кенет Ноланд или шлифованите повърхности на скулптора Дейвид Смит, в музиката е подчинено на далеч по различни цели при изграждането на музикалната фактура по хоризонтал или вертикал. При пластичните изкуства това може да бъде тълкувано по-скоро „с цел постигането на безличността като качество, въздържайки се от индивидуалния рисунък, който повечето минималистични художници приемаха като достигнал до пълната си категоричност“³³. Обратно на това, макар и при спазването на известна деиндивидуализация, завръщането към консонанса, простите тризвучия, ясният ритмичен рисунък и отчетливата темброва игра може да бъде прието като ясна форма на начална постмодерна ре-интерпретация, на безличната еднаквост и пределната експресивност и напрежение, достигнати от Виенската школа от началото на XX век и дармщатския сериализъм. В такъв един аспект, макар и на формално ниво музикалният минимализъм може да се родее с развитието на постмодерния танц, при който минимализмът не е бил приеман толкова като форма на пределна конструктивност и унифицираност, присъща на високия модернизъм, колкото като възвръщане към един опростен изказ, яснота и компактност в цялостната композиция, а оттам и далеч по-голяма комуникативност.

Що се отнася до третата възможна стратегия по Бернард, а именно, *съсредоточаването върху цялото, отколкото върху неговите части* – така както

може да бъде наблюдавано в пластичните и визуалните изкуства в пространствените композиции на Роберт Морис или Карл Андре, при музикалния минимализъм този подход може да бъде разглеждан по-скоро в музиката на Йънг, отчасти на Райли и в началното творчество на Глас или Райш. Нещо, което по Джуд следва да бъде разбирано като подчиняване на отделните елементи на *целостта*, идеята за осъществяването на която предполага съпътстващо намаляване на броя на елементите: „...защото вие може да имате единно цяло, а може би и никакви съставлящи го части или поне малко“³⁴. Така при Карл Андре отделните подобни или идентични структурни елементи – кубове или паралелепипеди с идентичен размер, обем или цвят, организират пространствената конструкция и оттам целостта на композицията. Подобен подход на съставяне на цялото от идентични повтарящи се елементи и структури би бил невъзможен при работата с неопределеността, така както може да бъде видян при ярко контрастиращата му естетика и техника на мислене при Кейдж и последователите му. При тях идеята за целостта на формата отстъпва на изграждането и случването в реално време пред зрителите на отделния детайл/структура при възможност за разтварянето на цялото в неопределеността на време и пространство, както и при възможността за множественото му тълкуване. Това съвсем не е така в минималистичната музика и редица творби от 60-те могат да бъдат взети като ярък пример за мислене и организиране подобно на това при пластичните изкуства като резултат на влияние и по аналогия. Медитативните творби на Райли, Йънг или Паулин Оливейрос (*Big mother is watching you*, *Alien Bog*) могат да бъдат цитирани, както и творби на Глас (*Music in fifths*) или донякъде цитираната вече *It's Gonna Rain* цикъла *фази* на Райш или в *Jesus blood never failed me* на Гевин Брайърс. Отликата в случая при Глас и най-вече при Райш може да бъде видяна във факта на приемането на тази, както и на предишните две стратегии по-скоро като технологична, структурираща възможност, като идея взета по аналогия или в резултат на сътрудничество и колаборация с идеите от другите изкуства, но в никакъв случай като изразност, стил или естетически и философски възглед.

Възможна гледна точка по отношение на постмодерното осмисляне на творчеството на Райш, Нийман, Глас, Адамс или Брайърс при приемането на неговите минималистични корени може да бъде намерена при разглеждане на тезите на Елисавета Вълчинова-Чендова при осмислянето на дихотомииите на Хасан³⁵. Оттук *опитът* да се „...отличи явление, което да бъде разграничено от модернизма...“, *съотнасянето* на това постмодерно явление „...с по-ранни форми на промяна, като назоваваните като авангард творческо изпълнителски артефакти...“, и накрая, *очертаването* „...на експериментална схема на това явление, както хронологична, така и типологична, която да разкрие и обясни разнообразните тенденции и контра-тенденции...“, ни води към начални постановки, изразени в „*Музиката като постепенен процес*“ на Стив Райш от 1968, към по-късни определения и кла-

сификации на Майкъл Нийман (*„Експерименталната музика. Кейдж и отвъд...“* от 1974), на Ерик Кристиенсен (*„Явни и скрити процеси в музиката на XX век“* 2005), които дефинират разбирането на *процесната музика*. В „своето изследване на творчеството си на Йънг, Райли, Райш и Глас – „Четири музикални минималисти“ Кейт Потър изтъква като основна характеристика на музиката на Глас и Райш идеята за „избягване на създаване на конвенционални времеви обекти“³⁶ чрез наблюдаването и подчертаването по-скоро на протичащите процеси, отколкото на идеята за завършения продукт, чрез бягството от прекалената индивидуализация и от „предидшните представи за музикалната изразност“³⁷ и най-вече чрез преосмислянето и преразглеждането на понятието описателност.

От края на 60-те и средата на 70-те години бягството от създаването на *конвенционални времеви обекти* и нежеланието да се подчиняват на предварително зададени формално-структуриращи условия води редица автори като Райш, Глас, Брайтърс или Адамс – а същото би могло да бъде разгледано макар и от друг ъгъл при Ксенакис, Лахенман, Финиси или Фърнихю – към търсения и изследвания в посока изграждането на нов тип философия на музикалния *процес*, на ново отношение към звука (взет като основна градивна единица), към самите процедури на организиране и структуриране на музикалния материал, а и на самата форма въобще. Търсения, които дават резултат в нова *техника на изразност*, при която изработването на отделните структури и организирането на цялостната форма могат да бъдат разглеждани като резултат на протичащи процеси, произтичащи от автономното развитие на музикалния материал, на свободното развитие на *звукови данни* (дадености), които могат да бъдат случайни, не производни на предварително зададени правила и условия – тоналност, модалност, серия, форма – или произтичащи от даден контекст или технология. Оттука *контролът* на композитора – доколкото такъв термин би бил уместен в случая – е насочен към реализирането на кинетичната енергия на съответните *звукови данни* и възможната степен на направляване на протичащия процес.

Понятието процес в случая е разбирано като концептуална схема, като действие което ние можем да възприемем/чуем като поредица от съдържатели се в него под-дейности. Създаването на звуковото състояние, което е резултат от поредицата от под-действия се съотнася към отделните фази на процеса, които сами по себе си са ограничени в пространството и времето абстракции. По Нийман и по Райш процесите следва да съдържат организирана начална и крайна фаза при изискване на налични въвеждащи данни *очертаващи* началната и изходни данни, *очертаващи* края на процеса, при естествено съществуваща възможност за липса на изходни данни водещи съответно до възможен отворен край.

„...търсенето на проектиране на ситуации, при които звуците се случват, процеси на генериране на действия (звукови или не) към едно поле, очертано от определени композиционни „правила“. Композиторът би могъл например да пре-

достави на изпълнителя възможността да преценява и определя природата, пространството и времето на случванията на звука. Той може да изисква от изпълнителя внезапни решения по време на изпълнението. Той може да определи времеви обсеги, в които определена група от тонове би могла да бъде разположена³⁸.

Новото битие на творбата, такова, каквото може да бъде наблюдавано в днешната постмодерна епоха, се характеризира със своята множествена функционалност и кодиране и е наречено от Ксенакис *хетерономна музика*³⁹ (неавтономна, зависеща от множество външни фактори). При едно ново разбиране и приемане на процесността в музиката класическата *автономна творба-обект* започва да се видоизменя и от състояние се превръща в *хетерономен процес*, който е непрекъснато повлияван и направляван от редица вътрешни и външни, най-често независещи от автора фактори, водещи до нов субективен опит не само за изпълнителите и публиката, но най-вече за автора. Ситуирана в нова социокултурна среда и поставена в нови пространства – вариращи от *контролирана акустична среда* до *произволни площи и зони*, творбата се е превърнала в събитие, осмислящо по новому своите граници, ред на структуриране и оттам порядък на възприятието.

В един начален етап на осмисляне, така както са разбирани и приемани от Райш в края на 60-те в прочутото му есе „Музиката като постепенен процес“⁴⁰, музикалните процеси имат няколко основни характерни черти: на първо място те определят „...всячки детайли стъпка по стъпка (тон по тон), както и цялостната форма едновременно с това“. Музикалният процес в такъв смисъл е несъвместим с импровизацията. „Звуковият материал може да предложи какъв вид процес следва да бъде използван (съдържанието подсказва формата), както и от своя страна вида на използвания процес; може да предпостави вида на материала, който трябва да се управлява чрез него (в този случай формата предполага съдържанието)“⁴¹. Привърженик на явно протичащите процеси, Райш отрича скритите структурни способности като основно изискване в случая е ясната осезаемост на протичащите в него фази. Те могат да бъдат: „...безлични, автоматични, психо-акустични резултати на търсения процес. Те могат да включват *подмелодии*, получени в резултат на репетитивността на различни мелодични модели, *стереофонични ефекти*, получени в резултат на мястото на слушателя, незначителни неравности в изпълнението, *частичните тонове* или *комбинаторните*⁴² *тонове*“⁴³.

През 1974, шест години след дефинирането на музикалния минимализъм, отново Майкъл Нийман във въведението на книгата си „Експерименталната музика. Кейдж и отвъд...“⁴⁴ определя основните типове музикални процеси. По Нийман те са пет вида и са производни на конкретни композиторски практики.

На първо място това са *случайно детерминирани процеси*, при които материалът не се определя директно от композитора, но чрез система или кръг от условия, които са създадени специално за случая. Към тях естествено можем да причислим редица творби на Кейдж като 4'33" – с възможните,

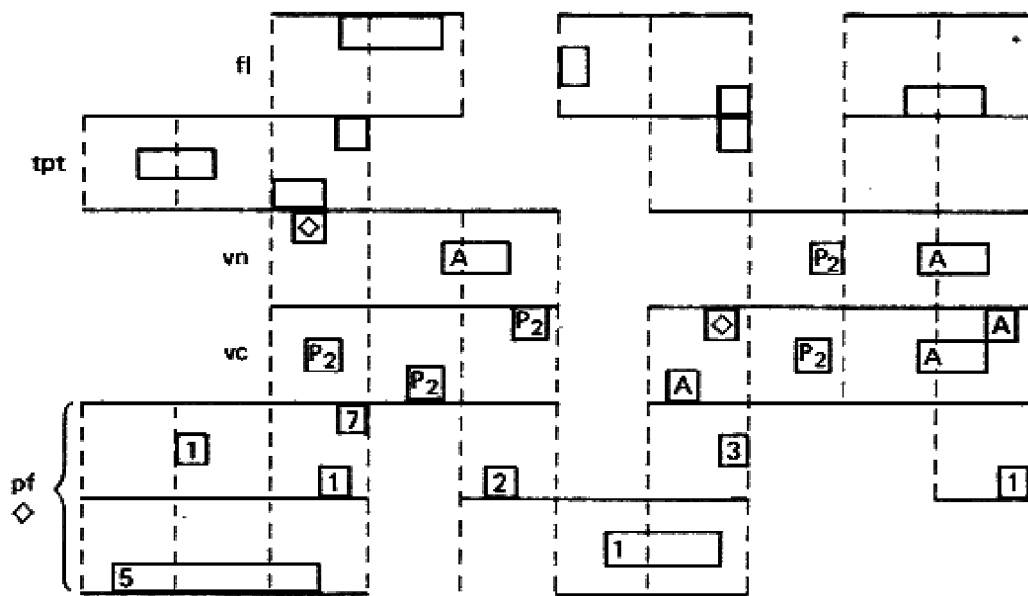
случайни и различни *видове тишина*, произведени в резултат на различни акустически дадености, *Music of changes* за пиано, които имат за цел изразяването на различни състояния на съзнанието или битието в резултат на използването на произволни *шансови* операции, на основата на 64-те диаграми на китайската Книга на промените (И-Дзин), или *Music for piano* 1952–1956, написани в резултат на наблюдения на различни неравности и механични артикулации на материята в ръчно произведена хартия. Въпреки че ще през 1968 г. Райш се противопоставя на възможността на приемането на музиката на Кейдж като процесна, но при спазване на зададените от него характеристики и то преди класификацията на Нийман.

„Джон Кейдж използва процесите и със сигурност приема резултатите им, но композиционните процеси, които той използва, са от такъв тип, че те не могат да бъдат чути по времето на изпълнението. Процесите на използване на И-Дзин или на несъвършенствата в лист хартия за определяне на музикалните параметри не могат да бъдат чути, при слушане на музика, написана по този начин. Композиционният процес и звучащата музика нямат звукова връзка. Нещо подобно на сериалната музика, където серията рядко може да бъде чута“⁴⁵.

Можем да приемем случайно детерминирани процеси не толкова в порядъка на осезаемото случване и възможността за наблюдаване на отделните фази, колкото в посоката на самото съ-творяване и изпълнение на гореспоменатите творби и възможното им множествоно кодиране от страна на триадата автор–изпълнител–публика и най-вече в процеса на наблюдение/изследване на самото „действие, изходът от което е неизвестен“⁴⁶.

Вторият тип процеси са т.нар. *изпълнителски процеси* (при Нийман *people processes*), при които се приема възможността изпълнителите да се движат свободно в рамките на определен, предложен от автора материал, при възможности за различен вид интерпретация (скорост, времетраене, артикулация). Такъв тип процедури биха могли да вариат от типа на зададените в седемте Параграфа на *The Great Learning* на Кардю, написана и предназначена за изпълнение от професионални и нетренирани музиканти – творбата която впрочем става причина и за употребата от Нимън на термина музикален минимализъм, през различните похвати на Мортън Фелдмън в графичните композиции *Projections* 1950, *Intersections* 1952 или Музика за четири пиана 1957, до реализираните идеи за работа с изпълнители непрофесионалисти от Майкъл Парсънс и Гевин Брайърс. По идеята на Майкъл Парсънс това е „дейност, извършена едновременно от различен брой хора, така че всеки я извършва леко различно, „единството“ се превръща в „разнообразие“, и това предполага доста икономична форма на нотация – необходимо е единствено да бъде установен начинът на действие и разнообразието идва от начина, по който всеки един го изпълнява различно“⁴⁷. Създадените през 1969 от Кардю, Парсънс и Скемптън в Морли Колидж – Лондон, *The Scratch Orchestra* (*счържещият оркестър*) и година по-късно от Гевин Брайърс *Portsmouth Sinfonia* в Училището за изкуства в Портсмут

използва подобна идея. Съставите са отворени за всички желаещи, най-често непрофесионалисти, като се използват графични партитури, или творби със специални указания и много рядко творби с конвенционална нотация.



Пример 2. Morton Feldman – *Projection II (Opening)*. From Edition Peters No. 6940 © 1951 by C F Peters Corporation, New York⁴⁸

Третият вид са контекстуалните процеси, в които действията зависят от непредвидени условия или от променливи звукови данни и величини, произтичащи от последователността на процесите в музиката. Разбирането на същността на идеята за контекстуалния процес е неговото възможно осмисляне в сферата на философията и практиките на контактимпровизацията, основана на възможна комуникация между два или повече изпълнители, осъществяващи контекстуален контакт и различни поведенчески взаимоотношения в работата си с дадена звукова материя. В изложението на Нийман отново работата на Кардю по Параграф 7 от *The Great Learning* е дадена за пример. Интересни тук са обяснителните бележки на Кардю:

„Всеки изпълнител от състава избира свой тон (беззвучно) за първата линия (IF осем пъти). Всички встъпват едновременно по даден от водещия сигнал. За всяка една последваща линия от партитура изпълнителят избира тон, който е бил изпълнен от някой от съседните му колеги. При необходимост е възможно и негово придвижване на определено разстояние за да може да чуе определени звуци.

Веднъж избран, следващия тон трябва да бъде внимателно запомнен. Този избор може да изисква и определено време. Ако вече сте изчерпал възможните тонове, или избория от вас тон се изпълнява от друг, изберете свободен тон за следващата линия от партитурата. Не изпълнявайте една и съща нота за две последователни линии. Всеки изпълнител представя текста в произволно избрана скорост“.

→ sing 8 IF
sing 5 THE ROOT
sing 13(f3) BE IN CONFUSION
sing 6 NOTHING
sing 5 (f1) WILL
sing 8 BE
sing 8 WELL
sing 7 GOVERNED
hum 7
→ sing 8 THE SOLID
sing 8 CANNOT BE
sing 9(f2) SWEEP AWAY
sing 8 AS
sing 17(f1) TRIVIAL
sing 6 AND
sing 8 NOR
sing 8 CAN
sing 17(f1) TRASH
sing 8 BE ESTABLISHED AS
sing 9(f2) SOLID
sing 5(f1) IT JUST
sing 4 DOES NOT
sing 6(f1) HAPPEN
hum 3(f2)
→ speak 1 MISTAKE NOT CLIFF FOR
MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

NOTATION

→ The leader gives a signal and all enter concertedly at the same moment. The signal of these signals is upbowed; those wishing to observe it should gather to the leader and choose a new note and enter just as at the beginning (see below).
sing 9(f2) SWEEP AWAY means: sing the words "SWEEP AWAY" on a length-of-a-breath note (syllables freely disposed) nine times; the same note each time; of the nine notes two (any two) should be loud, the rest soft. After each note take a breath and sing again.
hum 7 means: hum a length-of-a-breath note seven times; the same note each time; all soft.
speak 1 means: speak the given words in steady tempo all together, on a few notes, once (follow the leader)

PROCEDURE

Each chorus member chooses his own note (silently) for the first time (if right time). All enter together on the leader's signal. For each subsequent time choose a note that you can hear being sung by a colleague. It may be necessary to move to another note at certain notes. The note, once chosen, must be carefully retained. Time may be taken over the chorus if there is no note or only the note you have just been singing, or only a note or notes that you are unable to sing, allowing yourself well as the word line freely. Do not sing the same note on two consecutive times.
Each singer progresses through the text at his own speed. Remain stationary for the duration of a line, move around only between lines.
An actor have completed "hum 3(f2)" before the signal for the last time is given. At the leader's discretion this last line may be omitted.

Пример 3. Корнелиус Кардю – Фрагмент от Параграф 7 от The Great Learning

Като контекстуален процес според мен биха могли да бъдат осмислени и някои похвати от творби в късното творчество на един от най-ярките представители на модернизма – Луиджи Ноно, преминал през 80-те в редиците на неортодоксалния сериализъм, а оттам и към ново осмисляне на звуковата материя. Единственият му струнен квартет *Fragmente-Stille, an Diotima* от 1980 с указанията в него процедури е ярък такъв пример, както и повод за не-рядките коментари за постмодерния обрат в мисленето на Ноно⁴⁹. Някои от късните му творби рядко са фиксирани в партитури – *Découvrir la subversion* 1987, при която нотните индикации и указания за различните процеси са известни и понятни само на изпълнителите. Парижкото изпълнение на творбата е именно пример за контекстуален процес, групова импровизация, ръководена от самия Ноно върху предварително зададени на изпълнителите звукови модели, указания и организиращи идеи на композитора.

Четвъртият вид по Нийман – *репетитивните процеси*, при който движението се генерира единствено и поради обширно и просторно повторение на звуковия материал, може да бъде осмислен още в ранните практики на минимализма в музиката, при едни начални образци и примери като *In C* на Тери Райли или Параграф 2 от *The Great Learning* на Кардю. Различните практики и използвани процедури от Глас и Райш са показателни за този вид. Те могат да бъдат разпределени съответно при Глас като *адитивни репетитивни процеси* – получени в резултат на добавяне на тонове или модели към вече изграден и осезаемо протичащ процес или *субтрактивни репетитивни процеси*, получени в резултат на определени елементи от фактурата. При Райш, от друга страна, това са “постепенно видоизменящите се взаимоотношения” в тъканта, в резултат на контрапунктично наслагване, съпоставяне, противопоставяне или наслагване на различни структури – а това е въведената от него практика на *фазиране*. Техника, основаваща се на съпоставянето на две или повече идентични/различни единици, които в резултат на множествено повторение водят до „постепенно музикално“ изменение по хоризонтал и вертикал. Възможните варианти в случая са това да се осъществява чрез: *фазиране с еднакви или подобни модулни единици* и *Фазиране с различни (неравни, аритмични, хетерометрични) модулни единици*. Прекрасни примери за този тип процеси могат да бъдат намерени в цялото творчество на Райш, започвайки от *Фаза-цикълът*, включвайки в това *Музика за 18 музиканти* 1976, *Tehillim* (Книга на псалмите) 1981 и др.

Последният, пети вид, обхваща *електроакустичните процеси*, при които някои или всички аспекти на музиката се определят от използването на електроника. Тези процеси могат да бъдат разгледани в едно неизброимо и нарастващо множество от форми и изразност, което би било обект на специално изследване. Основни моменти в случая са всички процеси – протичащи свободно и независимо от автора или волята на опериращия с машините, които се получават в резултат на генерирането, модулирането или непрекъснатото видоизменяне на звука от електроакустичните инструмен-

ти или от компютърните програми. Интересни и любопитни са различните възможни интеракции с живите изпълнители, които отвеждат този последен тип процеси към възможно, множествено тълкуване от гледна точка на предидущите четири. В случая могат да бъдат разгледани редица творби, започвайки от „...изстрадани вълни спокойни...“ 1976 за пиано и магнетофонна лента на Ноно, преминавайки през експериментите на Берио и стигайки до *Различни влакове* 1989 за струнен квартет и предварително изработена фонограма на Райш или последната му творба *WTC 9/11* 2011, и до *Книгата на мнимите танци на Джон* на Джон Адамс – пак за струнен квартет и предварително изработена фонограма с препарирано пиано.

В качеството на отворено заключение ще предложа идеята на известния американски композитор и теоретик Джонатан Крамер (1942–2004) – един от основните автори на фундаментални изследвания, систематизации и класификации на постмодернизма в музиката. Разглеждайки времевите структури в музиката и тяхното възприятие, Крамер въвежда тезата за *постмодерното музикално време*, което в резултат на новите типове възприятия (развитие на концертните практики, звукозапис, медии) се създава на различни нива, множествено, и то не само от автора, но и от отделния слушател. При това създаването му е различно при всеки един от тях благодарение на неговата „фрагментираност, непостоянност, нелинеарност и множественост. Идеята за многостранността на музикалното време – а именно, че музиката може да накара слушателя да изпитва различни усещания в различни посоки и времеви наративи и/или различни степени на движение, всички едновременно е в действителност постмодерна“⁵⁰.

Бележки

¹ Американският философ Ноел Карол, професор в Държавният градски университет на Ню Йорк е считан за една от водещите фигури в областта на философията на изкуствата, автор на десетки фундаментални трудове и монографии сред които *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, (New York, Routledge, 1990), *A Philosophy of Mass Art*, (New York, Oxford University Press), 1998, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, (New York, Routledge), 1999, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, *Art in Three Dimensions*, (Oxford, Oxford University Press, 2010).

² Carroll, Noël. *The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View* In: *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1997, p. 92.

³ Ibid.

⁴ Хал Фостър (1955) е един от известните американски изкуствоведи, носител на Guggenheim Fellowships за хуманитаристика и изследвания в областта на изкуствата (1998). Ръководител на Департамента по изкуства и археология в Принстънския университет и 17-и Таунсенд професор по изкуство и археология. Автор е на

фундаментални изследвания, сред които издадените през 2011: *The Art-Architecture Complex* (Verso Books, New York) и *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton University Press).

⁵ Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York, The New Press, 2002, 183 p.

⁶ *Средната земя* разбирана в смисъла на измислената среда на действие в книгите на Джон Р. Р. Толкин.

⁷ Лиотар, Жан Франсоа. Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание. [Електронен документ] <http://www.litclub.bg/library/kritika/lyotard/postmoderne/index.htm> – Проверен на 1.08.2011.

⁸ Пак там.

⁹ По Борхес: „Вселената (която някои наричат Библиотека) се състои от неопределен, а може би и безкраен брой шестоъгълни галерии с големи вентилационни шахти в средата, оградени със съвсем ниски перила. От всяка галерия се виждат по-горни и по-долни етажи – до безкрайност“ (Народна култура, 1989, превод Анна Златкова).

¹⁰ Lyotard, Jean-Francois. Answering the Question: What Is Postmodernism? In: *Post-Modern Condition : A Report on Knowledge*. Appendix. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1984, p. 79

¹¹ *Koyaanisqatsi* (Живота извън Баланс) 1982, *Powaqqatsi* (Живота като Трансформация) 1988, *Naqoyqatsi* (Живота като Война) 2002. Заглавията са на езика на Юто Ацтекското племе Хопи, населяващо Североизточна Аризона, известно с дълбокия си мистицизъм, култура, духовност и широко развити възгледи в областта на морала и етиката.

¹² Позволявам си да въведа възможна коректна транскрипция на името на Стив Райш/Райк, (при утвърдена фонетична транскрипция по МФА - Международната фонетична азбука Stephen Michael „Steve“ Reich [ˈstivən ˈmarkəl ˈstiv ˈraɪʃ] /'стивън 'майкъл 'стив 'райш/ което дълги години се произнася на български като *Райх*, въпреки ясния етимологичен еврейски произход на името му, подобно на Джордж Крам - George Crumb [ˈdʒɔrdʒ ˈkrəm] /'джордж 'крам/, който е побългарен като Кръмб, при буквално фонетично спелиране на имената и на двамата автори.

¹³ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond* (Music in the Twentieth Century) Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, 216 p.

¹⁴ Във въведението си към „Минималистичното изкуство“ Франсес Колпит дава следното христоматийно определение: „Минималистично изкуство е характеристика на абстрактната, геометрична живопис и скулптура, създавана в Съединените Щати през 60-те години. Неговите преобладаващи, структуриращи принципи включват правия ъгъл, квадрата и куба, изразени с възможно най-малката степен на случайност в действията. В качеството си на историческа реакция към това, което младите артисти виждат в автобиографичната, жестова експресия на *абстрактния експресионизъм*, минималистичното изкуство в същото време следва формалните нововъведения на абстрактния експресионизъм, и то най-вече тези на Джексън Полък и Бернет Нюман.“ – Colpitt, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. University of Washington Press. 2011, 288 p.

¹⁵ Minimalism World Encyclopedia. Philip's, 2008. Oxford Reference Online. Oxford University Press. BIC – New Bulgarian University Library. [Електронен документ] Проверен на 4.09.2011. <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t142.e7613>

¹⁶ Nyman, Michael. Minimal Music. In: *The Spectator* 221/7320, London, 1968, Pp. 518-519

¹⁷ Впоследствие Кардю преименува творбата в *The Great Learning*. Гигантската епична творба, съставена от седем части – наречени „Параграфи“ по текстове на Конфуций в превод и трактовка на Езра Паунд, е написана и предназначена за изпълнение от професионални и нетренирани музиканти. Първото цялостно изпълнение на творбата е и в резултат на създаването на известния ансамбъл The Scratch Orchestra, съставен от произволно избрани, професионални и непрофесионални изпълнители от класа по Експериментална музика в лондонската вечерна гимназия Morley College през 1969. Година по-късно подобен оркестър – The Portsmouth Sinfonia, създава и Гевин Брайърс в Училището за изкуства в Портсмут.

¹⁸ Johnson, Tom. Soundings from the West Coast In: *The Village Voice*, New York, August 30, 1973

¹⁹ Chain Moshe Trade Palestine (Хаим Моше Цадик Палестин) (1945) американски композитор и визуален артист.

²⁰ The Village Voice е безплатен седмичен вестник, който излиза в Ню Йорк от 1955 г., представя изследователски и икономически анализи, текстове в областта на културата, рецензии за различни артистични прояви, информация за събития. Вестникът е три пъти носител на наградата Пулицър и на неговите страници редовни автори са били личности от Ню Йоркския артистичен елит като Езра Паунд, Хенри Милър, Едуард Естлин Къмингс, Алън Гинсбърг, Ноел Карол и др. <http://www.villagevoice.com/>

²¹ Johnson, Tom. The Voice Of New Music. New York City 1972-1982. Introduction. [Електронен документ]. <http://www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF> p.5 – Проверен на 15.08.2011.

²² Според Райш предоставяща възможност единствено за етнически импровизации.

²³ Bernard, Jonathan W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 87.

²⁴ Съпружеската двойка – исландската музикантка Стейна Васулка (Steinunn Briem Bjarnadottir) и чехския телевизионен инженер Уди Васулка, заедно с Нам Джун Пайк и Анди Уорхол са едни от пионерите на видео арта в от края на 60-те.

²⁵ *Concrete, Steel and Philip Glass*. Интервю на Кевин Лърнер с Филип Глас от 2001 г. пред Нюйоркското списание Architectural Record по повод на написването на Dancissimo за откриването на новия корпус на Музея на изкуствата в Милуоки. [Електронен документ] <http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0204Glass-1.asp> – Проверен на 10.09.2011.

²⁶ В случая с Кейдж глъкуванията в никакъв случай не са еднозначни при положение, че в неговата музика, а и в статичните звукови платна на Мортън Фелдман, могат да бъдат намерени достатъчно белези, които да ги определят като своего рода родоначалници на минимализма. Синхронът в идеите и на двамата по отношение на сътрудничеството им с редица художници, представители на абстрактния импресионизъм, е факт, като редица творби на Фелдман са повлияни от монохромните платна на Раушънбърг, подобно на 4'33" на Кейдж. От друга страна, крайната експресивност и високата степен на жестава спонтанност при Раушънбърг или Джексън Полък, както и опирането на импровизацията, са едни от компонентите, на които се противопоставя естетиката на минимализма.

²⁷ Bernard, Jonathan W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts in Music. In: Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 95.

²⁸ Glaser, Bruce. Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser, Edited by Lucy R. Lippard. Pp. 4-5. [Електронен документ]. <http://homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/stellaandjudd.pdf> – Проверен на 6.09.2011.

²⁹ [Електронен документ]. <http://www.alt-classical.com/2010/03/22/terry-riley-in-c-1964/> Проверен на 14.08.2011

³⁰ Potter, Keith. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.

³¹ Близо 18-минутната творба за магнетофонна лента е основана на ритмична и пластова обработка на реч на афроамериканския пастор Валтер, записана от Райх по време на религиозен митинг в Сан Франциско. Обработката е само по отношение на повторенията и наслагването на двата. Запазването на реалния звук като гаранция за оригиналната емоционалност, при идеята за обработването му чрез повторения и ритмични и пластови наслагвания.

³² Reich, Steve. Writings on Music, 1965-2000. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 20

³³ Bernard, Jonathan W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts in Music. In: Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1, Winter, 1993, p. 95.

³⁴ Ibid. p. 99.

³⁵ Макар и поставени по отношение на българската музика, лично за себе си намирам тезите като основополагащи и общовалидни по отношение на цялостния музикален контекст. – Вж. Вълчинова-Чендова, Елисавета. Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. С., Институт за изкуствознание при БАН, 2004, 327 с.; Вълчинова-Чендова, Елисавета. Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса. – Във: Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации. С., Съюз на българските композитори – Секция „Музиколози“, 2005, с. 156–176.

³⁶ Potter, Keith. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Music in the Twentieth Century). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 408 p.

³⁷ Ibid.

³⁸ Nyman, Michael. Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century) Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, 216 p.

³⁹ Xenakis, Iannis. Formalized music: thought and mathematics in music. NY: Series Aesthetics in Music, Pendragon press, 1992, Ibid. p.112.

⁴⁰ Една година след публикуването на „Параграфи на Концептуалното изкуство“ през 1967 от Сол ле Вит, през 1968 в каталога на изложбата „Антиилюзия: Процедури/Материали“ на Марша Тъкер, организирана в Музея на американското изкуство „Уитни“ – Ню Йорк, Стив Райш публикува един от най-често цитираните му текстове „Музиката като постепенен процес“, бележки за съвременното музикално творчество, считани дори от някои изследователи за своего рода творчески манифест на младия автор.

⁴¹ Reich, Steve. Writings on Music, 1965-2000. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 34 .

⁴² Психоакустичен феномен, получаван в резултат на едновременното изпълнение на два тона в резултат на който слушателят може понякога да възприема до-

пълнителен тон, честотата на който е сума или разлика от честотите на двата основни тона. За първи път са открити от цигуларя Джузепе Тартини и понякога са наричани *тонове на Тартини*.

⁴³ Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 35.

⁴⁴ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, 216 p.

⁴⁵ Reich, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, 2002, p. 35.

⁴⁶ Cage, John. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 13.

⁴⁷ Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)* Cambridge: Cambridge University Press, 1974/2009, p. 6.

⁴⁸ Griffiths, Paul. Morton Feldman's early Projections and Intersections pieces. [Електронен документ]. <http://www.cnvill.net/mfgriff.htm> Проверен на 14.08.2011

⁴⁹ Sallis, Friedemann. *Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono*. Montreal: Circuit musiques contemporaines, vol. 11, n° 1, 2000, p. 68-84.

⁵⁰ Kramer, Jonathan D. Postmodern Concepts of Musical Time In: *Indiana Theory Review*, Volume 17, Number 2, Fall 1996, p. 22.